

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

7 | 2011
Varia

De l'incohérence événementielle à la nécessité poétique : la glasnost selon Claude Simon

Sophie Guermès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/823>
DOI : 10.4000/ccs.823
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 119-139
ISBN : 9782354121464
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Sophie Guermès, « De l'incohérence événementielle à la nécessité poétique : la glasnost selon Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/823> ; DOI : 10.4000/ccs.823

Cahiers Claude Simon

De l'incohérence événementielle à la nécessité poétique : la glasnost selon Claude Simon

Sophie GUERMÈS
Item-Cnrs Paris/U. de Strasbourg

Claude Simon a souvent exprimé son aversion pour la littérature « engagée », et répété qu'il n'avait rien à « dire », aucun « message » à transmettre. Il ne croyait pas non plus à la valeur de « témoignage » de la littérature¹. En revanche, l'écrivain, qui s'était déjà rendu en URSS en 1937, puis en 1984², et qui, par deux fois, en 1963 et

1. Claude Simon, *Réponses écrites à des questions de Ludovic Janvier*, in *Entretiens. Claude Simon*, publié sous la direction de Marcel Séguier, Editions Subervie, Rodez, 1972, p. 25 : « Je crois que pas plus qu'il ne peut être témoignage (sauf indirectement et pas par ce qui le constitue en tant qu'art), l'art ne peut être non plus une entreprise de récupération. »

2. En 1937, « il se trouve à Moscou lorsqu'est fusillé Toukhatchevski » (donc, le 12 juin), note Christine Genin (<http://pagesperso-orange.fr/labyrinthe/simonbio.html>). En 1984, il retourne en URSS, invité par l'Union des écrivains. Entre-temps, il a découvert deux géants : Tolstoï, dont il lit *Guerre et paix* pendant l'Occupation ; et Dostoïevski, qu'il lit et analyse en 1951-1952 (selon Mireille Calle-Gruber, qui fonde ses sources sur des archives encore inédites auxquelles elle a eu accès : voir *Complément d'informations*, 29 janvier 2009, www.sens-public.org/).

en 1967³, avait participé à des colloques réunissant écrivains de l'Ouest et de l'Est, a jugé son expérience de 1986 suffisamment intéressante⁴ pour prendre des notes, puis les ordonner, à son retour, dans la continuité de l'écriture : une fois encore, la « causalité intérieure » a pallié l'absence de nécessité qui ressort si fortement de la perception des événements. Claude Simon, dans *L'Invitation*, a constaté qu'au début de la *perestroïka*, le temps restait figé, et l'art poussiéreux ; que l'ambition de *glasnost* disparaissait derrière l'échec de la parole (discours officiels mécaniques, auxquels il faut ajouter la barrière des langues non franchie, l'absence de dialogues entre des participants réunis sur la base de critères extérieurs, et le rappel de la violence sous l'apparente évolution politique), dont seule l'écriture pouvait « rémunérer le défaut », pour reprendre une célèbre expression de Mallarmé. Une poétique de la déréalisation est ainsi mise en place dans le récit. Elle permet notamment de poser des questions sans les résoudre artificiellement, de placer ironiquement à distance des symboles, retournés en clichés, ou transformés en caricatures, et de faire surgir le comique de l'incohérence. Dans ce récit où l'alternance d'obscurité et de lumière est un élément structurant, l'énonciation de l'étrangeté est le fil conducteur au terme duquel rien n'a de sens que le texte construit.

Le surgissement de la caricature

La lecture de *L'Invitation* produit un effet de sourdine, d'atténuation, d'amortissement, inhabituels dans l'œuvre de Claude Simon, alors même que l'écriture de ce récit ne diffère pas de celle

3. Le colloque de 1963 eut lieu en Finlande, à Lahti. Claude Simon répondit à la dernière intervention des soviétiques, dénonçant l'immoralité prétendue des romanciers occidentaux en écrivant l'article paru dans *L'Express* du 25 juillet 1963 : « Le Romancier et la politique : et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du cœur ? » (p. 25-26). Le colloque de Vienne, en 1967, avait pour thème « Littérature : tradition et révolution ».

4. Cf. Lucien Dällenbach, qui donne à la fin de son livre sur Claude Simon des extraits de sa correspondance avec le romancier, dont, à propos de l'invitation en URSS de 1986, ces lignes de Claude Simon : « ... Me félicite d'avoir refusé d'aller au Japon. C'était autrement intéressant. » (*Claude Simon*, Editions du Seuil, « Les contemporains », 1988, p. 167).

mise au point dans le milieu des années 1950. La discrétion du narrateur s'accompagne de l'impersonnalité fréquente des structures grammaticales, puisque nombreux sont les verbes conduits par le pronom impersonnel « on », présent chaque fois qu'est évoquée la façon dont la délégation soviétique s'occupe des invités étrangers, et ce, dès la première phrase. Quant aux quinze invités, ils semblent subir la contagion de cet anonymat. Embrigadés, ils deviennent d'absurdes soldats⁵, suivant une pesante chorégraphie, prélude à celle qu'ils observeront à la fin de leur séjour, la permanente et mécanique relève de la garde devant le mausolée de Lénine, dont la minutieuse description clôt le récit. Non seulement Moscou n'en finit avec un cérémonial pesant, même si le secrétaire du parti est encore jeune et prône l'ouverture : Moscou est aussi la ville où danse une étoile sexagénaire semblable à une momie, et où l'on conserve et expose un corps embaumé depuis 1924.

Les lieux non plus ne sont pas singularisés. L'enfermement domine le texte, avec pour corollaire la ritualisation, qui est sans doute la forme la plus visible du régime, celle qui résume la matière d'URSS. Cortèges, spectacles, cérémonies, parades, et jusqu'aux rituels religieux (à Zagorsk) : la ritualisation, sacrée ou laïcisée, est partout (*I*, p. 32, 46, 58, 60-63, 77, 85, 91-93). On la retrouve dans l'organisation d'interminables banquets, mais aussi de séances de photos et de plantation d'arbres (*I*, p. 57). C'est sur ce fond neutre, anonyme, impersonnel, ralenti, mécanique et ritualisé, que va surgir le comique – un peu comme si la Marche funèbre si souvent entendue en URSS, et à laquelle le récit fait allusion⁶, avait été réorchestrée par Nino Rota. L'usage fréquent de la stricte focalisation externe, de la description non investie, accentue ce comique, par contraste.

Le travail sur la caractérisation, fondé sur l'expression brève, frappante et synthétique, est relayé par l'usage du leitmotiv, qui renforce la dimension humoristique du récit ; ainsi, le rappel ou retour des personnages produit un comique de répétition. En outre, Claude

5. Claude Simon, *L'Invitation*, éd. Minuit, 1987, p. 13. Les références à ce récit suivront désormais, entre parenthèses, les citations.

6. *Ibid.*, p. 46. On l'entendait non seulement lors des obsèques des dirigeants du Parti, mais jusqu'au cimetière Piskariev de Léninegrad où elle était un permanent fond sonore.

Simon ne nomme personne. La nomination aurait tiré le texte du côté du manifeste, au détriment de la poétique. Le lecteur est donc implicitement invité à jouer aux devinettes. Le récit sollicite tout un arrière-plan culturel, et suppose, pour une claire compréhension et une pleine appréciation, que le lecteur ait des références précises en matière d'histoire, de géographie et d'art. On remarque que les invités sélectionnés sont peu nombreux (le récit demeure silencieux sur la plupart d'entre eux) et que ceux dont il est question subissent tous un traitement déformant.

L'Invitation abonde en raccourcis qui sont l'équivalent verbal de la caricature. Claude Simon simplifie le trait et rend ainsi ses personnages non seulement comiques, mais reconnaissables, sinon toujours identifiables : ainsi « le Tolstoï d'Asie centrale » (*I*, p. 69, 75, 88) pour qualifier Tchinguiz Aïtmatov (alors très connu en URSS, mais beaucoup moins à l'étranger) ou « le cow-boy à l'éblouissante denture » (*I*, p. 69-70), qui représente Ronald Reagan, sont des adaptations en français moderne de substantifs suivis d'épithètes homériques. À propos du « cow-boy », le rire provient du contraste induit par l'écriture entre la représentation privilégiée ici (l'image) et la réalité de la fonction :

[...] l'autre chef d'Etat qui pouvait aussi, d'un mot, détruire une bonne moitié de la terre : un acteur encore, un homme qui avait accédé à cette fonction non en vertu de capacités ou de connaissances spéciales mais à force de galoper sur un cheval, coiffé d'un chapeau de cow-boy et souriant de toutes ses dents, dans des films de troisième catégorie. (*I*, p. 13).

Plus le savoir est largement partagé, plus la référence est aisément éclairée. C'est pourquoi l'invité le plus facilement identifiable est sans conteste « le second mari de la plus belle fille du monde » (*I*, p. 13), d'autant que des précisions apportées ultérieurement confirment l'allusion :

[...] l'Américain (il n'était pas seulement le second mari de la plus belle fille du monde, avait aussi écrit des pièces à succès sur des sujets à succès comme par exemple le suicide – certains disent l'assassinat par des services secrets – de la poupée de chair aux adorables épaules, aux seins comme des fruits, à la voix enrouée de bébé [...]) (*I*, p. 65)

Deux remarques au passage : la succession de traits, brefs mais suffisamment précis, ayant réussi à saisir ce qui pour à peu près tout le monde résume Marilyn Monroe ; et la prise de distance avec un type de littérature à audience qui s'avère à l'opposé de celle de Claude Simon – d'où l'incongruité, plusieurs fois soulignée, qui semble avoir présidé au choix des invités⁷. Cette distance est efficacement marquée par la simple répétition de l'expression « à succès ».

De Néron à Staline

Le deuxième personnage caricaturé assez facilement identifiable, qui est aussi celui auquel le récit fait le plus souvent allusion, et sur lequel il fournit le plus grand nombre d'informations, est « un acteur qui avait incarné dans un film le rôle de Néron ». Le double usage de l'article indéfini laisse dubitatif le lecteur qui n'a pas en tête tous les péplums hollywoodiens... Plus tard, le texte suggère encore que cet acteur a été choisi parce qu'il avait joué ce rôle, qui apparaît comme son principal titre de gloire (*I*, p. 40), avant de se focaliser plus longuement sur ses origines, sa conversation humoristique, son élégance et sa résistance à la vodka (*I*, p. 51), puis de citer l'une de ses plaisanteries (*I*, p. 54). Après la mention de l'aller-retour de Moscou à la Suisse (*I*, p. 69, 79, 82), le « Néron de cinéma », devenu un moment « le caustique client de Saville Road », redevient l'histriion qui aime à « bouffonner (il ne lui manquait que la toge, la lyre, Rome en flammes et la couronne de feuilles d'or sur l'onduleuse chevelure argentée » (*I*, p. 82-83).

Pourquoi ce choix du rôle de Néron ? Claude Simon aurait pu opter pour celui du directeur de cirque dans *Lola Montès*⁸, ce qui se

7. Voir notamment p. 41.

8. Voir d'ailleurs *Le Jardin des plantes*, éd. Minuit, 1997, p. 319-320 : « [...] il semblait bien s'agir d'une sorte de spectacle – ou d'exhibition – pour lequel, faute de pur-sang kirghises ou importés à grands frais d'Angleterre [...], ils faisaient figure de sortes d'animaux exotiques (les deux nègres venus de Harlem, le peintre éthiopien en costume tribal, l'ancien mari de la plus belle femme du monde, l'élégant diplomate hispanique censé sans doute tenir le rôle de chef de piste) que les cirques ambulants exhibent aux yeux des populations campagnardes ». On remarque aussi que dans cette séquence, l'acteur n'est pas évoqué : c'est le diplomate qui tient le rôle de M. Loyal.

serait inscrit sans difficultés dans la ligne satirique où il fait entrer les deux « frères » qualifiés de « duettistes » (*I*, p. 11, 13), ou comparés aux « frères siamois que l'on exhibe dans les baraques foraines » (*I*, p. 24). De même que pour Ronald Reagan, la critique appliquée à Peter Ustinov est partielle, et c'est cette partialité qui provoque le rire : ce n'est bien sûr pas parce qu'il a tenu le rôle de Néron dans *Quo Vadis* ? en 1951 que l'acteur aux deux oscars, d'origine russe, indissociable dans la mémoire collective du personnage d'Hercule Poirot, a été choisi en 1986 pour participer à cette rencontre ; mais bien plutôt parce que, ayant mis sa renommée internationale d'acteur mais aussi de dramaturge collectionnant les doctorats *honoris causa* au service de l'Unicef, il en était un ambassadeur, couronné par un prix dès 1978. De même, ce n'est pas pour avoir joué dans de petites productions hollywoodiennes que Ronald Reagan, dont la carrière ne survécut pas aux années 1950, fut élu – puis réélu – président des Etats-Unis : cette élection était l'aboutissement d'un long parcours, qui avait commencé peu glorieusement par une chasse aux sorcières à Hollywood après la guerre, s'était poursuivie par des liens noués avec de grandes entreprises, une adhésion au parti républicain, puis une élection au siège de gouverneur de Californie.

Mais si Claude Simon a choisi Néron plutôt qu'Hercule Poirot (alors même que la réunion de plusieurs protagonistes dans un lieu clos rappelle vaguement la fin des enquêtes de l'inspecteur imaginé par Agatha Christie), c'est que, comme tous ses autres livres, *L'Invitation* est traversé et retraversé par l'Histoire. Le monde est en train de se modifier en 1986, l'équilibre des deux principaux blocs change, les signes visibles, les plus immédiats, sont la jeunesse du premier secrétaire, sa volonté de dialogue et d'ouverture (même si cette ouverture est relativisée par *L'Invitation*), mais le texte rappelle au moyen de périphrases, qui reviennent régulièrement le scander, la terreur stalinienne ou bien encore les tentatives de conquête de Napoléon et la retraite de Russie (*I*, p. 47)⁹, la litanie des grands généraux de l'armée impériale russe (*I*, p. 92), l'action des services secrets américains, soupçonnés d'avoir assassiné Marilyn Monroe, et aussi –

9. C'est en même temps un écho à *Guerre et paix*, que Claude Simon, nous le savons grâce à M. Calle-Gruber, lut pour la première fois en 1940.

leitmotiv simonien par excellence – le calme trompeur régnant dans la haute société du début du XX^e siècle (*I*, p. 21), l'évocation la plus violente étant sans doute celle de l'assassinat de Beria (*I*, p. 43-45). Dans *L'Invitation*, récit aux résonances assez kafkaïennes (de ce point de vue, un hapax, dans l'œuvre de Claude Simon), la sollicitation de la métamorphose traduit la permanence de la violence. Les apparatchiks, obéissant au « simple et primitif instinct de conservation » (*I*, p. 43) ne se voient pas comme des « bêtes humaines » ; c'est le regard du narrateur qui les dépouille de leur apparence pour les restituer à leur vérité, même si celle-ci n'est plus affaire de réalité, mais de « vision », pour parler en termes proustiens :

une suite de bandits sortis tout droit aurait-on dit, sous leurs uniformes déguisements de chapeaux mous et de rigides gabardines, des fonds reculés de l'Histoire, avec cette différence que les têtes d'animaux prédateurs ou monstrueux autrefois peints sur les blasons ou les écus (les têtes de sangliers, les têtes de renards, de chacals, de loups, d'hippopotames ou de rats) apparaissaient chez eux coincés entre le rabat de l'inévitable feutre (ou de l'inévitable bonnet d'astrakan) enfoncé jusqu'aux yeux et un col amidonné, les yeux eux-mêmes uniformément fixes, absents, vides, morts [...]. (*I*, p. 42-43).

Le travestissement d'êtres humains en animaux est depuis l'antiquité un procédé littéraire à vocation à la fois morale et humoristique¹⁰. Mais, dans ce texte presque continûment drôle qu'est *L'Invitation*, la lecture de ces lignes relève du « comique qui ne fait pas rire », pour reprendre une expression de Flaubert¹¹. Tout juste peut-on poursuivre le jeu des identifications, et se demander qui sont l'hippopotame, les deux renards, et celui « qui avait une tête de chien pékinois »¹². Cette scène qualifiée de « shakespearienne » (*I*,

10. Cf. les allusions à *L'Âne d'or* d'Apulée dans *La Route des Flandres*.

11. Lettre à Louise Colet du 8 mai 1852, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 85.

12. On atteint ici les limites de l'horizon référentiel : car cette partie du texte, bien que compréhensible, ne peut être pleinement lue et appréciée que si l'on a dans l'esprit les visages de Malenkov ou de Boulganine – culture que les lecteurs de Claude Simon, bien que généralement plus cultivés que la moyenne, n'ont que très exceptionnellement : il n'est pas sûr que les noms mêmes des proches de Staline envoyés en exil par Khrouchtchev leur soient familiers, alors que Staline lui-même, ou Arthur Miller parlent à tous. D'autre part, si Brejnev est l'homme

p. 43), on pourrait, *mutatis mutandis*, la trouver chez Suétone et Tacite : même si près de deux mille ans séparent Néron et Staline, il n'y a pas de différence fondamentale entre les deux tyrans sanguinaires – d'où le choix de Néron à l'exclusion des rôles plus célèbres et plus récemment tenus par Peter Ustinov. De fait, l'adjectif « monstrueux » compte dans ce texte bref de nombreuses occurrences¹³.

La ballerine

Un autre personnage est longuement présenté comme une figure grotesque : il ne s'agit pas d'un invité, mais de la ballerine. Claude Simon fait subir un traitement insolite à une réalité inséparable de l'idée que l'on se fait de la culture russe depuis 1850 : l'étoile du Bolchoï, représentant à la fois la légèreté et la force, l'impalpabilité, la grâce, l'harmonie, la jeunesse et la beauté. Au début de la longue description des applaudissements qui saluent le ballet et la ballerine, la fragilité de celle-ci surgit sur fond d'évocation baroque, du tonnerre des ovations traduit au moyen de métaphores aquatiques (*I*, p. 14-15). Elle est alors une « minuscule silhouette » vue de loin. La transition qui s'opère porte sur l'envers du décor, une fois le spectacle achevé, sur le bruit peu harmonieux du démantèlement des éléments de la scène, pour aboutir à la vision de la ballerine vue de près, en coulisses, vision préparée par le substantif « désastre », comparaison appliquée au décor démonté, qui entretient un lien de paronomase avec l'adjectif « grisâtre ». Dans les deux cas (l'artiste vue de loin sur scène, ou de près à l'issue du spectacle), le sujet de la phrase n'apparaît qu'au terme d'une longue série de propositions le plus souvent participiales concernant le contexte (lieu ou bruits). Le rejet du sujet en fin de phrase est encore plus cruel lorsqu'il s'agit de la vision rapprochée : le narrateur se trouve non pas face à l'étoile

à tête de chien pékinois, sa nomination comme chef du Parti communiste au Kazakhstan, de 1955 à 1956, ne fut pas une brimade, puisqu'il était protégé par Khrouchtchev.

13. *I*, p. 34, 35, 37, 43, 49, 52, 81. Sans mettre, évidemment, sur le même plan Lénine et Staline, rappelons que dans *Histoire*, l'*ekphrasis* de l'image de Lénine (figurant dans un manuel scolaire), dont l'écriture annonce de nombreux passages de *L'Invitation*, se trouve placée entre deux évocations des mots latins (éd. Minuit, 1967, p. 107-109) ; le nom de Néron apparaît dans une liste de mots.

mais à « la vieille dame, un bouquet de fleurs flétries au creux du coude » – et l'adjectif « flétries », ayant fonction d'hypallage, conduit à une vision goyesque : « une naine presque, fragile dans ses impalpables voiles couleur de poussière, exténuée, les épaules hâtivement recouvertes d'un de ces châles au crochet comme on en voit aux concierges ou aux pensionnaires d'hospices. » Minuscule et misérable : le naturalisme de cette description¹⁴ défait l'illusion contenue dans les titres laudatifs devenus au fil des décennies comme une extension d'elle-même : étoile¹⁵, *prima ballerina assoluta*. La cruauté de la clausule est raffinée par un balzacisme¹⁶ que Claude Simon a beaucoup utilisé dans tous ses textes, et qui s'épanouit, ici, dans une double analogie peu flatteuse. L'insistance sur l'âge de la ballerine se poursuit : la « vieille dame » est « tellement vieille qu'elle avait dû » au début de sa carrière danser devant Staline, c'est-à-dire (puisque Staline est mort en mars 1953) environ trente-cinq ans auparavant. Un faisceau d'indices converge vers Maïa Plissetskaïa : le fait qu'elle ait encore été la danseuse russe la plus célèbre, donc qu'on la choisisse pour se produire devant un parterre de célébrités ; qu'elle ait effectivement, et bien malgré elle, dansé devant Staline ; qu'elle ondule les bras « à l'imitation d'une mouette blessée », et que le ballet évoqué par Claude Simon tire son argument d'une « pièce écrite quelque cent ans plus tôt par le doux myope promenant sa mélancolie, sa maigreur, sa barbiche, ses lorgnons et ses poumons malades sous les palmiers et les ombrages des stations thermales ou balnéaires » (I, p. 21) : or, elle a elle-même chorégraphié, et dansé, *La Mouette*, sur une musique que son mari Rodion Chtchédrine a composée en 1981. Et en effet, en 1986, au moment où les quinze invités la rencontrent

14. La ballerine sera même présentée comme « terrifiante et décharnée » (I, p. 22-23), et son visage résumé à de « larges cernes au charbon autour de ses yeux » (I, p. 92).

15. Le terme n'est pas ici cité – il le sera p. 19 – puis il sera décliné, p. 17 : « phosphorescente dans le poudroïement de lumière ».

16. Sur l'analyse stylistique d'« un de ces ... qui », voir les excellentes pages d'Eric Bordas dans *Balzac, Discours et détours. Pour une poétique de l'énonciation*, Toulouse, Presses de l'université du Mirail, 1997, p. 206-209. Rappelons que Claude Simon ne tenait pas aux rapprochements avec Balzac, même si Lucien Dällenbach a discerné des passerelles entre les deux romanciers. À propos de la lecture de *La Comédie humaine*, voir *L'Acacia*, éd. Minuit, p. 379.

au Bolchoï, elle est une vieille danseuse de soixante et un ans, ayant dépassé d'une vingtaine d'années l'âge de la retraite.

Ne parvenait-elle plus, pour autant, à tenir sur les pointes et à faire un mouvement, « ses jambes défaillantes dissimulées par un nuage de carton », tandis qu'elle « se contentait de faire onduler » ses bras et d'« esquiss[er] exténuée et pathétique les bonds aériens qui avaient fait sa gloire » (*I*, p. 19-20) ? À la même époque, elle dansait encore à l'étranger *Boléro* de Béjart, ballet certes sans pointes, mais non sans sauts, et très fatigant, même pour des danseuses beaucoup plus jeunes. Par ailleurs, Maïa Plissetskaïa, de taille élancée, n'avait rien d'« une naine ». Il semble que le narrateur ait, comme pour d'autres de ses personnages, forcé le trait, la caricature s'inscrivant dans la lignée esthétique de la désignation du non-sens qui traverse l'ensemble de *L'Invitation*. Si le secrétaire général a des « traits étonnamment jeunes » (*I*, p. 48) – il a pourtant seulement cinq ans de moins que celle qui est qualifiée de « vieille dame » –, il succède à toute une série de « vieillards gâteux » (*I*, p. 18. ; p. 48) ; et l'ouverture, il la tente sur le plan culturel sans avoir d'autres recours « que de puiser dans le[s] réserves de vieilleries (folklore, vieille ballerine, vieux diamants) » (*I*, p. 72).

C'est cette vision, exprimée aussi parfois au moyen du champ lexical de la poussière, que transmet, jusqu'au bout, *L'Invitation*, et qui la structure. Le récit évoquait « le petit masque fripé » de la ballerine, « pas beaucoup plus gros que l'un de ces visages de momies d'enfants, cendreaux, aux pommettes encore avivées d'un reste de carmin. » (*I*, p. 23), dans un passage faisant à la fois écho à une très belle page de la fin du *Vent*¹⁷, et aux descriptions, dans *Histoire*, de la mère malade, « épouvantail » maquillé pour assister à des concerts dans le salon de musique familial¹⁸ ; la danseuse réapparaît à la fin du récit : son rappel s'inscrit dans la logique de la vision transmise, celle du passé, du révolu, du momifié ; il prend place après l'évocation des généraux du passé, tous morts depuis longtemps, et juste avant celle du mausolée renfermant le corps

17. On peut penser au petit visage immobile de Teresa, comparé à « celui d'une momie inca » *Le Vent. Tentative de reconstitution d'un retable baroque*, éd. Minuit, 1957, p. 233.

18. Voir notamment *Histoire* (éd. Minuit, 1967), p. 60-61.

embaumé de Lénine (*I*, p. 92). On songe – même si Claude Simon n'avait peut-être pas Dickens en tête en écrivant ces lignes – à Miss Havisham dans *Great Expectations* : « tellement vieille, fantomatique, ruine au centre du plateau vide, elle-même comme tombant en poussière, grisâtre ».

Limites référentielles

Encore deux éléments concernant la caricature. Le texte fait plusieurs fois référence à des invités qui partagent le point commun de la couleur : un homme à tête de gladiateur nubien, vêtu d'une tunique et d'un pantalon bleu ciel, une écharpe blanche et des décorations comme un général ; et les deux « frères » comparés tantôt à des duettistes de jazz, tantôt à des pasteurs méthodistes. Pour le premier (on apprend dans *Le Jardin des plantes* qu'il est éthiopien¹⁹), la caricature se fonde sur l'aspect voyant du personnage et le mélange de couleurs de ses tenues. La satire est renforcée lorsqu'on apprend qu'il est peintre (*I*, p. 29-30), et tient d'interminables discours avec un « pur accent d'Oxford » (*I*, p. 30, puis p. 55). Car le narrateur, bien qu'il reste relativement invisible²⁰, et n'use pas d'un vocabulaire axiologique, n'en laisse pas moins apparaître un jugement de goût sur les toiles du « gladiateur » :

« (il ne dit pas si c'était aussi à Oxford qu'on lui avait appris à faire ce genre de peinture – quoique au vu du style (rappelant celui de ces portraits en pied de souveraines et de princes consort en tenue d'apparat ou de joueurs de polo) la chose parût probable) » (*I*, p. 30).

19. *Le Jardin des plantes*, p. 320. Il s'agit d'Aferwek Tekle. La présence de ce personnage confirme ce que remarque Brigitte Ferrato-Combe au début du chapitre IV d'*Écrire en peinture. Claude Simon et la peinture* : « Du *Tricheur* (1945) au *Jardin des Plantes* (1997), pas un roman de Claude Simon où n'apparaissent, au premier ou à l'arrière-plan, tableaux, peintres ou musées. » (Grenoble, Ellug, 1998, p. 117).

20. Relativement, car l'association culturelle (« rappelant celui de ces portraits... »), même si elle a valeur de référence à laquelle le plus grand nombre peut se référer, et adhérer, n'en demeure pas moins une analogie fondée sur l'observation personnelle.

Pour les seconds, ce qui retient l'attention du narrateur, et motive la sélection de ces deux participants, est à la fois la ressemblance, la gestuelle, les rires intempestifs et apparemment immotivés²¹. À aucun moment le récit ne précise que l'un des deux est un écrivain, très connu de surcroît. Ces deux personnages, inséparables dans le récit, sont d'abord, on vient de le rappeler, comparés à des pasteurs, puis identifiés comme tels, l'image ayant pris le pas sur la réalité²², et le récit recréant à partir d'elle sa propre réalité : « l'onduleuse démarche de l'aîné des pasteurs noirs » (*I*, p. 49) ; ou « les deux pasteurs noirs [...] solennels, imperturbables » (*I*, p. 61)²³. Une seconde analogie découle de la première, le récit convertissant les protestants en catholiques : « pareils [...] à deux évêques de quelque congrégation ou de quelque diocèse africain se rendant dans quelque voiture de grande remise à quelque conseil œcuménique ». Mais ici finit le jeu des identifications mené par tout lecteur de *L'Invitation*. Il s'achève quand on s'aperçoit que Claude Simon s'appuie sur une base à la fois réelle et vécue pour en tirer une autre réalité, plus conforme à sa propre logique d'association et à cette « causalité intérieure » sans laquelle l'entreprise littéraire n'est pour lui que vanité. Dans les réponses adressées par écrit à Ludovic Janvier en 1972, il rappelait la définition que donnait Chklovski du fait littéraire : « le transfert d'un objet de sa

21. *I*, p. 85, notamment. Il s'agit de James Baldwin et de l'un de ses frères, David, qui était acteur, et non pasteur (d'où la précision : « à vrai dire, on apprit que l'un d'eux était acteur, une vedette de Harlem », *ib.*). Nous remercions Alastair Duncan de nous avoir signalé l'identité de ce dernier. Voir aussi Walter C. Clemens, *Can Russia change? the USSR confronts global interdependence*, Unwin Hyman Inc, 1990, p. 204, note 41 : « Besides the Tofflers, attendees included Alexander King, president of the Club de Rome ; a member of the Unesco Secretariat ; actors, artists, and writers from England (Peter Ustinov), Cuba, Ethiopia, France, India, Spain, Turkey (two), and the United States (Arthur and Inga Miller) ; (actor David Baldwin ; writer James Baldwin). » Inge Morath-Miller a pris en photo, pour l'agence Magnum, plusieurs des invités d'Aïtmatov sur le lac Issyk Koul, dont les frères Baldwin.

22. Phénomène fréquent dans *L'Invitation*.

23. Rappelons au passage que le premier roman de Baldwin, généralement considéré comme son chef-d'œuvre, intitulé *Go Tell it on the Mountain*, a été traduit en français sous le titre : *Une conversion*. Baldwin, adopté par un pasteur avec qui sa mère s'était remariée, avait lui-même été prédicateur dans sa prime adolescence.

perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception » ; il rappelait aussi l'étymologie de « métaphore »²⁴.

Pouvoir de l'image, donc, à partir duquel le réel s'ordonne différemment. Il s'agit là d'une dimension fondamentale de l'œuvre de Claude Simon ; dans *L'Invitation*, elle est travaillée de plusieurs façons : les organisateurs comptent frapper l'esprit et la mémoire de leurs hôtes en leur montrant des êtres et des lieux résumant leur pays, en exprimant la quintessence ; de son côté, le narrateur observe non seulement ce sur quoi on attire son attention, mais l'ensemble des éléments du décor et des participants. Ce qui le retient, c'est ce qui lui semble saillant (couleurs, voix, attitudes), incongru, grotesque. Il retourne ainsi fréquemment le sens communément admis, le sens officiel, et le transforme en cliché ; il effectue tout au long de son texte une dévaluation, renversant les valeurs prônées par le régime au point d'en être indissociables. S'y ajoutent des particularismes locaux, dont le plus flagrant est la rigidité, alors même qu'a été proclamée la *perestroïka*, et l'absence de clarté des débats, alors que l'URSS est entrée dans l'ère de la *glasnost*. Le contraste donne lieu à une autre source abondante de comique dans *L'Invitation*.

Le comique de l'absurde

L'un des procédés rhétoriques qui suscite le plus fréquemment, dans le récit, le sentiment de l'absurde, est la récapitulation jointe à l'entassement – ou, si l'on préfère : l'écriture fait surgir l'hétéroclite sous l'apparente discipline ou logique des situations. Un exemple parmi d'autres :

quinze invités préparés depuis une semaine au moyen de caviar, de saumon et de langue fumée (sans compter un évêque et une danseuse étoile) au privilège de se trouver assis à la table du bout de laquelle leur parlait maintenant avec affabilité l'un des deux plus puissants hommes du monde [...] (*I*, p. 68-69. Cf. p. 66, et 72).

Mais le désordre maquillé en ordre était déjà à l'origine des invitations lancées, aboutissant « au burlesque échantillonnage de pro-

24. *Op. cit.*, p. 23.

fessions et de races sélectionnée par [l]es conseillers » du secrétaire général.

L'absurde surgit presque toujours, dans *L'Invitation*, de la cohabitation des contraires, ou encore de la superposition d'éléments hétérogènes, comme dans la première allocution de celui qui n'est plus « le Tolstoï d'Asie centrale », mais « l'homme à la forte carrure, au visage charnu de montagnard » (*I*, p. 52), et qui mêle « sur un ton grave, solennel et appliqué », l'air concentré, « ses souvenirs de jeunesse, les adages des vieillards de la montagne, des invocations aux pyramides d'Égypte, aux romans de Dostoïevski, aux merveilles de Venise, à Shakespeare, et ses vœux pour la paix du monde à l'aube proche de l'an deux mille. »²⁵ Au comique de parole né de cet assemblage composite se joint un comique de gestes : « Puis il se tut, renversé maintenant dans son fauteuil, ses jambes croisées étendues devant lui, un bras replié sur l'accoudoir, la main soutenant sa tête massive, l'air comme offensé, outragé, écoutant les applaudissements qui crépitaient [...]. » La gestuelle d'Aïtmatov a particulièrement retenu l'attention de Claude Simon, qui lui consacre encore toute une séquence (*I*, p. 55). C'est toujours l'absence de sens qui provoque le comique : pourquoi a-t-il l'air offensé, outragé ? Pudeur ? Erreur d'interprétation ? Le texte ne motive rien, restant fidèle à la perception du narrateur, qui n'entre pas dans le for intérieur de son hôte.

La parole est particulièrement tournée en dérision : elle est soit désordonnée (ce qui provoque un effet d'autant plus comique que cette confusion contraste avec l'ordre maniaque, la ritualisation de la vie officielle), soit conventionnelle : c'est le cas « des interminables discours de bienvenue, de remerciement, et de vœux pour la paix entre les peuples » (*I*, p. 64), soit utilisée comme « fly-tox », pour reprendre une expression du *Vent*²⁶, soit incompréhensible. Cette incompréhensibilité est accrue par les problèmes que posent aux invités la méconnaissance de la langue russe et aux officiels les dizaines d'années d'absence d'ouverture sur l'Occident. Loin de faciliter la

25. Ce genre de clausule rappelle certaines clausules proustiennes.

26. *Le Vent*, op. cit., p. 132. Voir *I*, p. 54 : « Pendant toute une heure, un soir, [...] ils écoutèrent l'un de leurs hôtes parler d'une voix haletante, précipitée, s'étrangeant à demi » ; puis c'est au tour du « peintre décoré comme un général [...] doué lui aussi d'une inépuisable capacité de parole », p. 55. Cf. déjà p. 50.

communication, la traduction simultanée la brouille, les interprètes étant présentées comme des machines parlantes, ce qui participe encore du processus de déréalisation évoqué en préambule – machines parlantes de surcroît peu fiables : d'où l'habitude prise de « ne pas écouter les voix féminines, navrées et acharnées des interprètes assises derrière leurs profonds fauteuils, penchées sur leurs dossiers, murmurant à leurs oreilles les suites de mots dépourvus de sens, trébuchant, s'excusant, se reprenant » (*I*, p. 53). Le comique provient dans cet extrait de deux sources : de la non-conformité de l'intention et du résultat (la traduction simultanée ayant pour but l'intelligibilité d'un discours, et aboutissant ici à la confusion), et de l'alliance de deux adjectifs, « navrées et acharnées », dont l'un restitue le timbre plaintif, morne, des interprètes, et l'autre la rapidité de leur débit. Ce qui est glosé comme de l'entêtement n'est que l'expression de l'obéissance à des ordres reçus ; le décalage, souligné par le narrateur, vient de l'absence d'observation des interprètes, qui ne se rendent pas compte de la mauvaise qualité de leur traduction et poursuivent imperturbablement « avec ce mélange d'obstination, d'indifférence et de conviction têtue que l'on peut trouver chez les enfants auxquels on fait réciter des fables, les marchands de voiture d'occasion ou les infirmières affectées aux cas désespérés » (*I*, p. 32)²⁷.

Recevant un déluge de paroles plus ou moins cohérentes, et communiquant peu, les invités passent le temps, c'est-à-dire qu'ils s'occupent discrètement à autre chose (lettres, cartes postales) et s'ennuient poliment (« suivant pour la centième fois des yeux les dessins des faux tapis persans », *I*, p. 54). Mais la réciproque est vraie, ce qui conduit à une situation apparemment encore plus absurde : ainsi, l'homme à tête de montagnard, instigateur de ces rencontres, est-il surpris par le narrateur en flagrant délit d'inattention, alors que se déroule l'interminable discours, non d'un officiel, mais d'un invité, le peintre au visage de gladiateur nubien utilisant lui aussi la parole comme « fly-tox », sans réussir toutefois à anéantir les capacités d'observation du narrateur, qui traduit, autant que la successivité de l'écriture le lui permet, la concomitance – c'était

27. On retrouve le type de clause déjà remarqué. Voir encore *I*, p. 32, 50, 66, 75, 89.

l'une des ambitions de Claude Simon. Comme dans un film muet qui ne serait pas sous-titré, la restitution des mouvements, gestes, apartés avec d'autres personnes, reste obscure, offrant matière à interprétation sans que le texte, fidèle à la reconstitution du sujet percevant, spectateur mais non acteur, sorte de la focalisation externe. On ignore pourquoi l'homme à tête de montagnard appelle le chef des interprètes et s'entretient, le dos tourné à l'orateur, avec le diplomate méditerranéen ; on ignore ce qui est noté sur la feuille de papier, et dans quelle langue est écrit le message que le chef des interprètes traduit à Aïtmatov, celui-ci demandant brusquement à son tour de le traduire au diplomate ; on ignore si le gladiateur (le maintien de la désignation par ce genre de périphrases accentue évidemment l'effet comique) a senti qu'il devait conclure ; quoi qu'il en soit il le fait peu après, alors même qu'il vient de recevoir des signaux contradictoires. À l'issue de son discours-fleuve, il est vigoureusement applaudi par ceux qui venaient de tenir un aparté ; et une séquence comique le signale en extase. Il est possible – le cas est suffisamment rare dans la littérature pour être souligné – que dix ans plus tard, *Le Jardin des plantes*, qui s'ouvre sur l'aventure soviétique de 1986 et revient encore quatre fois sur le sujet, dont la dernière fois très longuement²⁸, fournisse la clef du mystérieux conciliabule. On y apprend en effet que le diplomate²⁹ a autant que le « Tolstoï d'Asie centrale » de responsabilité dans le texte que seul Claude Simon refusa de signer³⁰.

28. *Le Jardin des plantes*, p. 11-18, 51-53, 102-104, 136, 319-329.

29. *Le Jardin des plantes* précise qu'il est espagnol ; et Paolo Budini (« Le Réel et l'écriture dans *L'Invitation* de Claude Simon », Bologne, *Francofonia*, XI, 17, 1989, p. 3) l'identifie comme étant Federico Mayor.

30. *Le Jardin des Plantes*, p. 136 – un passage assez célinien : « Très élégant, très diplomate, très hidalgo. Pour masquer son exaspération, il souriait de toutes ses dents. Mais j'avais bien compris que c'était lui qui avait combiné toute l'histoire avec les Russes et rédigé ensemble cette ridicule déclaration. Il a dit : Il faut savoir tendre la main à travers les barreaux ! J'ai dit : Vous appelez ça tendre la main ? C'est pour les en sortir ou pour les y enfoncer encore ? [...] Ça a tout de même été le pays de Dostoïevski et de Tchekhov. Alors, tâchez que ce soit un peu moins... Bon Dieu ! : « les moissons futures » ! Vous croyez que je vais signer quelque chose comme ça ? Il m'a encore lancé un regard furieux. Je l'ai laissé occupé à raturer et biffer les feuilles étalées sur sa petite tablette et j'ai regagné ma place. »

Une autre forme d'engagement

L'Invitation est donc un récit satirique employant des effets comiques diversifiés (du raccourci périphrastique à la répétition), empruntant à des modes d'expression comique non littéraires, souvent visuels (caricatures, images de bandes dessinées ; films muets), ou, plus rarement, à la comédie (*I*, p. 77, 78, 82). Le conflit Est-Ouest est traité avec désinvolture, comme dans une série de dessins qui figurerait dans un journal de satire politique (*I*, p. 69-71, 79). Il en va de même pour la reconstitution burlesque et fantasmatique du passé de Gorbatchev. *L'Invitation* ne dit rien du peuple, rien de la vie en URSS, et n'apporte aucun témoignage sur la souffrance d'hommes et de femmes que Claude Simon n'a pas vus. Le récit se déroule, en dépit des déplacements entre Moscou et la Kirghizie, dans un vase clos intégral, et c'est certainement l'impression que l'écrivain a voulu transmettre. De même, il s'en est tenu au « rictus mécanique » de la ballerine, ou, s'il a su quels étaient son passé et sa vie réelle malgré les hommages et les décorations, il ne les a pas mentionnés, parce que son seul objet était l'expérience qu'il avait vécue, et qu'il relatait.

La motivation de *L'Invitation* n'est ni l'expression de la méfiance ou du doute mais la ferme conviction que rien ne changera fondamentalement, c'est-à-dire qu'il y aura toujours, quels que soient les régimes, et les changements de régimes, de la violence, des relations de domination, des guerres, des morts absurdes, des rites³¹. Ce qui ne veut pas dire que Simon n'ait pas été très conscient, et de la réalité de l'action de Gorbatchev, et des conséquences que cette action pourrait entraîner, comme le montrent plusieurs séquences, elles aussi écrites sur un mode humoristique³². La joute oratoire sur fond de

31. Cf. l'épigramme du *Palace*, extraite de la définition donnée par le *Larousse* de l'époque du mot « Révolution » : « Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points », et à laquelle Aragon réagit vivement dans les *Lettres françaises* du 12 avril 1962.

32. *I*, p. 70 : « parvenu maintenant à cette position qui, sous le couvert de l'obligatoire vocabulaire de convention et citations de textes à l'appui, lui permettait de se livrer en fait à une véritable apostasie, énonçant de sa voix affable, égale, des phrases dont une seule lui aurait valu trente ans plus tôt avec ou sans jugement une expéditive balle dans la nuque et deux ans plus tôt encore d'être envoyé pourrir vivant dans quelque désert glacé ou mieux, un hôpital de fous ». Cf.

cliquetis de fourchettes entre Aïtmatov et un pope au réfectoire du monastère de Zagorsk, ne constitue pas seulement (par l'évocation des mimiques, des timbres, du débit des deux hommes, de l'absence totale de traduction, et des réactions des invités impuissants) un sommet comique, qui tire davantage du côté de l'opéra-bouffe que du numéro de duettistes³³ ; elle suggère sans ambiguïté, non par une rhétorique de l'engagement, mais par le choix des images (miniature médiévale représentant une assemblée d'évêques ; assimilation à « un échange pour ainsi dire liturgique de répons »), que l'ouverture affichée sur le monde extérieur, qui a motivé l'invitation des quinze personnalités, semble plutôt une régression : car non seulement rien ne change (mêmes cortèges officiels, mêmes danseurs, même relève de la garde, même exposition des bijoux de la couronne, fièrement exhibés par les dirigeants d'un régime né du meurtre du tsar et de toute sa famille), mais encore, à l'immobilisme et à la ritualisation laïque s'ajoute un retour à l'orthodoxie religieuse. Que le récit attire l'attention sur le signe de croix de la veuve de Tchernenko est aussi une marque de continuité, même si, de l'extérieur, la fidélité à la sainte Russie de la femme du dernier dirigeant communiste à l'ancienne a de quoi surprendre.

Il importe donc de ne pas confondre les plans. Les écrivains dits engagés ont cherché d'une part à dénoncer une situation donnée, d'autre part à transformer la société, voire le monde. Mais soumettre la fiction à l'idéologie, c'est considérer comme secondaire le travail de la matière romanesque. Or, Simon estime comme Flaubert que « l'Art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir ! »³⁴ : plusieurs passages du *Discours de Stockholm* expriment

p. 71 : « l'air dans ce moment de quelqu'un qui, ayant réussi en jouant des coudes à se pousser au premier rang d'une foule, aurait soudain vu quelque chose qui l'aurait fait aussitôt freiner des deux pieds, les bras en croix, dans la posture d'un homme appuyé du dos contre le ventre de quelque mur en train de se lézarder, essayant sinon d'arrêter tout au moins de ralentir, de contenir, de faire obliquer la formidable pression de la masse en mouvement » ; et p. 79 : « ou peut-être lui importait-il seulement de gagner du temps, de contenir l'inerte et aveugle poussée contre laquelle il s'arc-boutait de toutes ses forces avec son dos et ses bras écartés.

33. Cette comparaison est réservée aux deux « frères » s'esclaffant bruyamment sans raison apparente (*ibid.*, p. 75-77).

34. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 23. 10. 63 (*Correspondance*, *op. cit.*,

la même conviction, ainsi que plusieurs entretiens ou articles antérieurs, dont « Le Romancier et la politique : et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du cœur ? », et déjà le choix de l'épigraphe empruntée à Trotsky pour ouvrir la deuxième partie du *Sacre du printemps*³⁵. Chez Simon, comme chez Sarraute, la critique sociale est très présente³⁶ ; mais elle est inscrite dans un processus plus vaste, qui est d'abord de l'ordre du langage – de la création d'une écriture capable de mettre en lumière ce que les autres modes d'expression ne transmettent pas. C'est tout le sens des *Corps conducteurs*, roman traversé de bout en bout par des références métalangagières, toujours fragmentées, et toujours reprises, à un débat sur la création littéraire tenu à la chambre des députés d'un pays d'Amérique latine – débat où l'on aperçoit un premier personnage d'interprète, où il est question d'un « orateur à tête de proconsul »³⁷, d'un homme noir ressemblant à un gladiateur nubien³⁸, et d'un projet de déclaration finale, l'ensemble étant restitué de façon très comique : autant de voies ouvertes à *L'Invitation*. À l'opposé de cette littérature indissociable du combat politique défendue par quelques orateurs sud-américains, il y a la structure même des *Corps*

t. III, p. 352-353). Flaubert affirme cela après avoir lu le roman par lettres, et à thèse, de George Sand, *Mademoiselle La Quintinie*. Dans *L'Éducation sentimentale*, il fera défendre l'art moral par le très douteux Sénécal (chap. V).

35. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, éd. Minuit, 1986, p. 14-15 ; « Le Romancier et la politique : et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du cœur ? », *op. cit.* ; « Pour qui donc écrit Sartre ? », *L'Express* du 28 mai 1964, p. 30-33 (repris dans *Les Triptyques de Claude Simon, ou l'art du montage*, éd. M. Calle-Gruber, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009, p. 147-152) ; l'entretien accordé à Ludovic Janvier (*op. cit.*, p. 25). La citation traduite de Trotsky et placée en épigraphe de la deuxième partie du *Sacre du printemps* est la suivante : « Combien la génération actuelle a distancé les habitudes et les états d'âme de 19..! Je comprenais fort bien, dès lors, qu'un point de vue de moraliste humanitaire sur le processus historique est tout ce qu'il y a de plus stérile. Mais je n'en étais pas aux explications, je vivais un sentiment. Mon âme était pénétrée directement, indubitablement, par le tragique de l'histoire : impuissance devant le destin, cuisante douleur pour ces nuées de sauterelles que sont les hommes. »

36. Voir sur ce point Dominique Viart, « Sartre-Simon : de la « littérature engagée » aux « fictions critiques » », *Cahiers Claude Simon*, n° 3, 2007.

37. Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, éd. Minuit, 1971, p. 38 (pour la première occurrence de l'interprète), 129, 137.

38. *Ibid.*, p. 198.

conducteurs, et sa poétique expérimentale, l'entrecroisement de ses réseaux descriptifs, l'écriture utilisée comme moyen de lutter contre « le désordre et l'incohérence constitu[ant] l'état naturel et stagnant des choses »³⁹. Le romancier, par le choix de ses combinaisons, associations, permutations, met au jour des aspects encore cachés de la réalité. Et cela constitue, même si on doit entendre le mot dans un sens autre que celui qu'on lui attribue couramment, une forme d'engagement – d'engagement et de résistance à tout ce à quoi on réduit trop souvent le roman, une histoire (pour ne pas dire un scénario), des personnages, de l'évasion, c'est-à-dire tout ce que Claude Simon tourne en dérision lorsqu'il résume phonétiquement *La Puissance et la gloire* de Graham Greene à la fin de la deuxième partie de *La Bataille de Pharsale*⁴⁰. L'absence d'affirmation idéologique portée par une rhétorique argumentative, n'exclut pas, d'ailleurs, le jugement éthique, comme le montre cette évocation de Staline :

L'homme à la moustache de bandit, au paternel sourire de bandit, à la philosophie et à la morale d'assassin et qui, par ambition, cruauté, amusement, peur ou simple stupidité avait fait arrêter, battre, condamner, envoyer au bagne et mettre à mort avec ou sans jugement des êtres humains, hommes, femmes, enfants et vieillards par millions. (*I*, p. 18).

Si, en dépit du retour fréquent des références au sacré dans ses romans, et de la renaissance religieuse à laquelle il fait si souvent allusion dans ce texte évoquant les débuts de la *perestroïka* (forme russe et laïque de l'*aggiornamento*⁴¹), pour Claude Simon Dieu est

39. *Ibid.*, p. 157.

40. *La Bataille de Pharsale*, Éd. Minuit, 1969, p. 177-178 : « ... profond statues de l'Espérance et de la Foi imbécile ferait un joli titre aussi lasciate ogni speranza forza del destino le tragicaca de coscienza déchirant le héros brûlant d'amour pour la femmenfant du brutal ingénieur kibat les pauvnèg brutal mézélàs éfikas faut-il le renvoyer en Europa pour filéralor la parfaitamoura ô est-ce là pécher Seigneur est-ce là pécher ma bite dans son gentil trouducu kefer kefer risquant de con pro mettre la con struction du barrage qui doit avant la mousson sauver de la famine les skeletiks zindigènes de la vallée (il sefra finalman mouhane) p. 347 et dernière ». Le choix d'une telle forme, très rare chez Claude Simon, et dicté par la conviction que ce genre de romans infantilise les lecteurs, fait écho à la série de contrepèteries obscènes de Lambert dans *Histoire*.

41. Terme employé par Jean XXIII pour expliquer la nécessité du concile Vatican II, ouvert en octobre 1962.

mort et le reste, la perception chaotique et absurde du monde trouve son unique salut dans la précision et la rigueur d'une écriture qui remédie à l'absence d'une nécessité extérieure. Et il en retire l'avantage de l'humour, que la rhétorique de l'engagement traditionnel lui aurait refusé. En lisant *L'Invitation*, on pense à la fois à Kafka (lieux et personnages anonymes, temps comme gelé)⁴², et à Fellini (surgissement continu de la caricature) ; on assiste, dans un processus de déshumanisation aboutissant à l'absurde, à la grande parade d'individus réduits à un trait saillant, une attitude, une voix, un vêtement, le choix du narrateur s'arrêtant sur quelques participants et non sur tous, en fonction de leur singularité, en l'occurrence de leur aptitude involontaire à la bouffonnerie.

42. Cf. cette note du Journal de Jean Cocteau datée de fin septembre 1951 : « Relu *Le Château*. Pour nous c'est le Kremlin. » (*Le Passé défini*, I, 1951-1952, éd. P. Chanel, Gallimard, 1983, p. 45).